

التناول النقدي للموضوع والمشهد الطبيعي

فى

قراءة مصغرة لجان بيير ريشار

د. دينا جمال الدين أمين *

« إن الصحة والأناة فى القراءة هما اللتان تفضيان
إلى الأسس الدفينة للمشاهدة والخيال،
«العالم الخيالى للمارميه» ص ٢٥.

تطوير المشهد عند جان بيير ريشار:

يقصد بالمشهد الطبيعي فى «قراءات مصغرة» Microlectures (١٩٧٩) و
«وصفحات ومشاهد» Pages, Paysages (١٩٨٤) معنى ومضمون الكتابة باعتبارها
تجربة حية وغنية توحى به الحواس ورغبات اللاوعى. فالمشهد يقصد به طرق
بناء النص للمعنى عن طريق علاقات منطقية أو شعورية، سواء على صعيد
الموضوع، أم على صعيد اللغة فى مادتها البنائية الشكلية والصوتية.
ونلاحظ بذلك تطور منهج جان بيير ريشار نحو الالتقاء ما بين المنظور
الفينومينولوجى والبعد النفسى اللذين تركز عليهما أساساً نظريته النقدية
القائمة على الحواس. وهو يكاد يتمم فى «قراءات مصغرة» مشروعاً كان يوليه
اهتماماً كبيراً ويصبغ عليه بعداً شاملاً منذ «العالم الخيالى للمارميه» حيث يكتب
قائلاً.

* أستاذ الأدب الفرنسى المساعد - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية.

فقط لكى يتشبع بالعمل الذى
يتناوله، ويعكسه برقة ودقة وانسيابية قد
تصل به إلى مستوى فنى راق، ولكن
أيضا كى
يصل إلى منطق للكتابة يقوم على
استشعار لغة الدوافع وتواتر الخفقات
والنبضات:

"إن المشهد يبدو لى اليوم
مرتبطاً - كما يقول الناقد
فى "قراءات مصغرة"-
و أكثر من ذى قبل،
بمكونات الشخصية فى
جانبها الجسمانى البحت:
إنه ما يرى ويُسمع
و يلمس و يُشم، ما يؤكل
و يُفرَز و ما يتغلغل: إنه
نتاج وغاية بالإضافة
لكونه مكاناً للممارسة-
للاكتشاف الذاتى لرغبة
مركبة وفريدة^(٢).

ولقد أدى هذا التطور فى اتساع مجال
القراءة بتغيير فى مفهوم التناول النقدي
للموضوع، الذى أصّله الناقد فى كتاباته

"إنى أمام النص الأدبى،
أتجارب أولاً مع منطق
الحسى الذى يؤثر فى
المقام الأول على قوة
جاذبيته. فأرصد كيفية
جذبه لجسد القارئ، وبثه
برغبة اجتياز عالم الكاتب
الخاص وقوانينه. هذا
الإطار الحسى القائم على
الحواس، والمتفرد، هو ما
أعبر عنه، بقدر من
التجاوز، بالمشهد
الطبيعى"^(١).

وهكذا يصبح النص وحدة جزئية أو كلية
حسب المنظور المختار. إن المنهج
الاستقرائى الذى يشير إليه الناقد هو أحد
سمات منهجه العلمى، وكان هذا المنهج
يؤدى فى البداية، وظيفة انتقالية مرنة من
عمل إلى آخر لنفس الكاتب، ومن مستوى
الأسلوب والموضوع إلى التطبيق على
شريحة نصية قصيرة. وبهذا العمل الذى
نتوقف عنده بالدراسة، نستطيع القول بأن
المنهج الاستقرائى للناقد قد تطور، ليس

المتعددة. ففي كتابة "الأدب و الإحساس" Littérature et sensation (١٩٥٤) كان قد توصل عن طريق تحليل بنائية الصور والوحدات الحسية إلى تحديد شكل من أشكال المناخ الحسى. وكانت نقطة الارتكاز في منهجه الذى تأثر فيه بالفيلسوف باشلار Bachelard، هى الوحدة الداخلية للنص. ولقد أراد الناقد فى مقدمة "العالم الخيالى لمالارميه"،

و هى تعتبر "دليلا حقيقيا للنقد الحديث" (٣) أن يتصدى، من خلال رصد العلاقات فى التكوينات البنائية، لرؤية موحدة لبنائيتها. و يعتبر هذا المنهج مختلفا عن منهج باشلار - رغم تأثره به- لأنه لا يتتبع الرغبة وظهورها فى أشكال متعددة و لكنه ينطلق من نقطة التكوين الوجودى للكاتب، التى تؤدى إلى الوصول إلى تفرد تكوينات عالمه الخاص وإلى تفسير موضوعاته من خلال المشهد الطبيعى الذى توحى به كتاباته.

ويقول الناقد فى هذا الصدد:

"إن الموضوع يظهر لنا، فى هذا المقام، كعنصر ربط يسمح لنا بالتجوال فى جميع الاتجاهات و فى مجمل ثنايا العمل الأدبى، أو على الأرجح كوحدة الربط ذاتها التى يمكن بفضلها النظر له على مستوى المعنى و هكذا يرتبط تناول الموضوع بالمنهجية" (٤).

وتقوم قراءة الناقد فى "العالم الخيالى لمالارميه" L'Univers imaginaire de Mallarmé على الربط بين مستويين متلامسين فالاتجاه مزدوج فيما بين الكاتب و عمله الأدبى من خلال دراسة موضوعاته ووحدة أعماله الفنية (poétique) بحيث أن الموضوعات الرئيسية هى الموضوعات التى تقع فى نطاق انعكاسات السيرة الذاتية و التجربة الأدبية. وينبغى أن نذكر هنا تأثر الناقد بالمدرسة النقدية التقليدية بزعامة سانت

بوف (Sainte-Beuve) ، وإسهامه في النظر إليها باتجاه حديث متطور. يقول جان بيير ريشار:

"إن الكاتب بالنسبة لسانت بوف هو ما أو مَنْ يتكلم في العمل الأدبي، و هو في أبعد الحدود اللغة نفسها، اللغة الفردية للعمل. إن العمل الأدبي ما هو إلا الكلمة أو الميلاد اللفظي لشخص ما"^(٥).

يتفق ناقدنا مع سانت بوف في الهوية اللغوية للكاتب بقدر ما لا يعتبر الأسلوب وحدة فردية قائمة بذاتها، ويقدر ما يعد التعامل معها جزءاً من وحدة التعبير المتفرد للعمل نفسه. و هذا يعطى بعداً شاملاً لمذهب ريشار النقدي الذي يقوم على تفسير المشاهد و الأشياء بما توحيه من منطق يربط بينها.

بالإضافة إلى ما سبق، هناك جانب إبداعي في مذهب ريشار ، فالذي يتمعن

في كتاباته يلحظ أنه في جميع الأحوال يبحث عن العلاقة بين الشكل الذي ترسمه الحواس والفكرة، القالب والمضمون، سواء كان هذا الأخير مضموناً جمالياً فنياً أو وجودياً حياتياً. فالمتصفح لكتاباته الأولى عن فلوبيير Flaubert، ستندال Stendhal، الأخوان جونكور Les Goncourt، بروسـت Proust وشاتوبريان Chateaubriand، يلاحظ أنه يحاول تفسير علاقة صور الفراغ و ارتباطها بنوع من التصوير الذاتى (شاتوبريان)، أو علاقة تكوين الجمل و نوع من الحس الجسدى (فلوبيير). إن هذا البعد الفينومينولوجى كان يقرب ريشار من المدرسة النقدية الوجودية بزعامة سارتر Sartre أو من كتابات جورج بوليه Georges Poulet التى تتناول البعد التكويني للكاتب و علاقته بالزمن. فهذه الأعمال المذكورة كانت تركز على تفاعل الكائن مع محيطه من خلال بعده الداخلى ونضيف إليها عمله الهام "إحدى عشرة دراسة على الشعر الحديث"

Onze études sur la poésie
moderne (١٩٦٤) التى يستهلها الناقد
بهذه الرؤية:

"أردت أن أكتشف فى كل
شاعر، كيف تتداخل
و تتشابك العناصر
البدائية التى تصنعها
الحواس أو ينتجها الخيال
فى داخل إطنار عام من
البحث عن الذات. بحيث
تشكل عوالم خيالية
مختلفة. من الواجب إذن
النظر إلى هذه الدراسات
كقراءات أي كارتياح
مناطق ومسافات فردية
تهدف إلى استخلاص
بعض البنائيات وإلى
الكشف المتدرج للمعنى
الكامن بداخلها"^(١).

إن لب البحث الذى قام به الناقد من خلال
الأعمال السابقة كان يتمثل فى إيجاد
صور متكررة لفكرة معينة، أو مفرد لها
(motif)، أى متابعة تنوعها بمرورها

فى سلسلة من التركيبات اللغوية و
المواقف النفسية. ويعتبر عنصر
اختلاف هذا المذهب عن المذهب النقدي
النفسى كامناً فى نوع المفرد (motif)
الذى يحدده الناقد: فهو ليس مفرداً حسياً
فقط ولكنه مستوطن فى لغة بلاغية تقوم
عليها مراحل المعالجة الأدبية للنص.
وهنا أيضاً توجد دلالات للتأثر بنقد
باشلار فى مرحله الأولى، وأخرى
للاختلاف عنه فى بعض المناحي. يقول
ريشار عن أستاذه الفيلسوف:

"لقد أوجد باشلار معنى
للأشياء التى لم تكن تقع
بعد تحت طائلة التحليل
فأمكن ربط ذلك الجزء
من الأدب الذى ينتمى
للعالم الحسى (المشاهد
الطبيعية، الديكور،
البورتريه) بالأصالة
الفردية"^(٧).

فإذا ما تعرضنا "لقراءات مصغرة" رأينا
الناقد يستخدم تعبير "المشهد الطبيعي"
(Paysage) "كشعور أو تخيل

(بالمعنى الباشلاردى) وأيضا كهواجس (fantasme) أى كعمل وإنتاج وإخراج رغبة ما فى اللاوعى^(٨). وريشار فى هذه المرحلة من نقده يأخذ منحى باشلار الثانى الذى أظهره فى دراسته عن لوتريامون Lautréamont فى "شاعرية المكان" Poétique de l'espace و"شاعرية الخيال" Poétique de la rêverie حيث تغلب فيه الفينومنيولوجيا على التحليل النفسى للصور الخيالية^(٩). وهكذا يلتقى الناقدان خلال رحلة تطور كل منهما بنقده: باشلار متجها نحو الفينومنيولوجيا، وريشار نحو علم النفس. ولقد استطاع ناقدنا أن يؤصل الدرس المستفاد من معلمه الذى يمكن بفضل، وبواسطة الاستقراء النفسى، بلوغ مرحلة استحضار الوحدة الفنية للعمل، أو لهذه العوالم الصغيرة الخاصة على حد تعبير ريشار، التى تعتبر مفاتيح موصلة نحو الواقع اعتمادا على بيان قواعد ترابطها ووضوحها التام^(١٠). ولكننا نجد أن "الواقع" يستعاض عنه "بالنص" فى "إحدى عشر دراسة عن

الشعر الحديث"، ثم "بالمشهد" فى "قراءات مصغرة" و"صفحات ومشاهد". يقول الناقد فى كتابه الأول الذى يؤرخ بداية مدرسته النقدية الجديدة أن "كل الأشياء فى الأدب تنتمى إلى اللغة". وهو بذلك يضيف فى مذهبه الجديد معطيات وتطبيقات علم اللغة على النصوص الأدبية إلى حصيلته السابقة فى مجال لغة الحواس التى تميزه عن رولاند بارت Roland Barthes وإن اقترب منه. يهدى ريشار فصلا إلى بارت، أبرز ناقدى فرنسا المعاصرين، فى نهاية "صفحات و مشاهد" مما يذكرنا بما كان قد كتبه بارت عنه فى عام ١٩٥٧ مظهرا قيمة عمله النقدى. كتب بارت قائلا فى "الميثولوجيات" أنه "من الممكن أن يصبح الأسلوب لغة بعينها يكتب بها الكاتب لنفسه بالتحديد و يصبح فى هذه الحالة نوعا من أنواع الأسطورة بشكلها المتميز الذى يتطلب تشغيلا و نقدا عميقا، وأعمال جان بيار ريشار تقدم برهاننا على ضرورة تواجد مثل هذا التناول النقدى للأسلوب"^(١١).

تتابعية شديدة الدقة للنص - على القوى المولدة لشكل معين، ثم المؤدية إلى نقضه و تقويضه - أى مرورها بشكل متصل فى صور وأشكال متباينة و لكن جميعها مترابطة بإطار متوقع ومرغوب فى الاكتمال وهو صناعة النص لمعناه" (١٣).

ويمارس الناقد على حد تعبيره نوعا من القراءة "الجانبية" للنص على ضوء الرغبة، قراءة تجعل من الخيال و اللغة إطارا واحدا للنص فى سطحه وعمقه، فى ازدواجيته المعهودة دون أن يضطر الناقد إلى شطرها. لقد اتسع التناول النقدي للموضوع ليشمل مجمل الخيال النصي ليفتح المجال أمام قواعد

و قوالب الدوافع الحسية،

و ليصبح المشهد الطبيعي ذلك النظام أو النسق الخاص لكل كاتب والقريب من تعبير مالارمييه بـ"المُقام" أى "مجموعة أشياء محببة و مفضلة و أخرى مكروهة و منفرة فى مواجهة مادة ما أو شكل ما" (١٤).

إن التحليل فى "قراءات مصغرة" يقوم على قاعدة حسية

لقد استدل ريشار فى "إحدى عشر دراسة عن الشعر الحديث" على وظيفة النص و قدرته على التمثيل من خلال مناخ أو مشهد طبيعى معين، حسى ولفظى ألا وهو الغسق الذى رآه مستقطبا لغة الحواس على مستوى النص، حيث بدت له هذه اللغة مؤثرة فى استقطاعات الزمن وفى تصوير أجزاء من النص كجسد جاذب للنور وللباقى العناصر والمواد. فالحاسة لا تنفصل عن حركة الجسم عندما ينظر إليها فى علاقتها بالعالم الخارجى. ومن هنا جاء التصوير الحركى للحواس، فيقول الناقد:

"يكاد الكون يأخذ شكل

القوس بفضل الحاسة التى

تعلن عنها الرغبة مما

يعطيها نوعا من الحركة

الذاتية التى تصيب

الشعور" (١٥).

فإذا ما تأملنا وظيفة اللغة فى "قراءات مصغرة" وجدنا أنها تتميز بقوة دفع غريزية. لذا نجد أن الناقد يضع دراسة الموضوع فى إطار "التعرف - من خلال

وغيرية قابلة للتشكل والتغير، مادتها هي علاقات الكلمات فيما بينها في قطعة نصية صغيرة، يقول الناقد:

"هي قراءة تعتمد في أن واحد على الطبيعة اللغوية للأعمال الأدبية - وهو ما يحولها إلى صفحات - وعلى أشكال تفاعل الموضوع مع الدوافع - وهو ما يربط الكتابة بعالم فريد و ما ينظمها في مشهد طبيعي" (١٥).

يوجه الناقد اهتمامه إلى العلاقة

بين الصورة الخارجية للكلمات والصورة الخيالية أو البلاغية، فالموضوع بالنسبة له يطرح تساؤلات حول الصورة الحركية الخيالية والبلاغية والتكوين الحرفي الصوتي للنص.

فالموضوع مرتبط بالصورة التي يطلقها الخيال اللفظي أو الموتيف motif، أو مشهد من مشاهد الرغبة، أو قد ينظر إليه من خلال بناء وتكوين الكلمات بعينها وعند هذا المستوى تبرز الدوافع التي قد

تكون وراء مشهد لفظي، أو تركيب روائي، أو مفهوم للكتابة. ويقول الكاتب:

"كان يتعين على أن أنظر كيف يمكن أن تتداخل نظرية كتابة النص (النظرية اللغوية) مع تتابع الوحدة الفنية للنص (بنائية النص) من خلال قراءة الموضوعات والدوافع والأشياء" (١٦).

و بذلك يكون القارئ لريشار

أمام مشهد طبيعي ذي ثلاثة أبعاد: الموضوع / الخيال / اللغة، أبعاد قد تكون كامنة في كلمة واحدة، أو مستقاة من صورة واحدة، أو مصاحبة لموتيف واحد:

"قراءات مصغرة: أهي قراءات صغيرة، أم هي قراءات لما هو صغير - يتساءل الناقد في بداية "قراءات مصغرة" (١٧) ويجيب - الاثنان بلا شك.

فالأدراسات الى أجمعها
 فى هذا الكتاب تستهدف
 وحدات متضائلة فى
 الصغر فى العمل: مفرد
 (المترى أو القبة عند
 سيلين - Céline - النجمة
 عند أبولنير
 Apollinaire - الطعام
 عند وسلمان
 Huysmans)، أو
 شخصية (جافير
 Javert)، أو صورة
 (مثلما فى المقطوعة
 الشعرية لمارمييه) أو
 كلمة: كلمة سر، اسم
 عائلى، اسم مستعار. إن
 القراءة لها هنا إيقاع بطء
 الرغبة و تضع ثقتها فى
 التفصيل، هذه الحبة فى
 تربة النص" (١٧).

إن الوحدة فى منهج جان بيير
 ريشار التى ظهرت منذ بداياته، فى
 مقدمة رسالته عن مالمريميه، كانت تنبئ

بالتطور الذى عرضنا له وبذلك نحن نقرأ
 فى مقدمة "قراءات مصغرة" أن "التربة
 ذاتها لم تكد أن تتغير" (١٨). لقد ضمت
 هذه الرسالة عن مالمريميه جميع الأسئلة
 اللاحقة للنقاد الذى كتب قائلا:

"من الممكن أن يكون
 النقد منهجا وفنا فى آن
 واحد و إن مسعانا هو
 دراسة مالمريميه ككل:
 فكرا و قولا، مضمونا و
 شكلا، بتجميع كل ما
 يتولد من أعماله المتميزة
 من نهج وحماس" (١٩).

فهناك دائما ترابط بين عناصر
 التحليل التى لا تستهدف الوصول إلى
 حقيقة خفية غير التى ترتبط بالشكل
 البنائى للكتابة و الطبيعة الحية للتجربة،
 أى المادة الإنسانية المتكاملة.
 وكان الناقد قد وجد نفسه عندما تعرض
 لأعمال شاتوبريان chateaubriand

فى عام ١٩٦٧، أمام التفكير فى الرغبة
 وفى الأسس النفسية للكتاب، فبدأ دراسته
 بالقول بأن فى "بداية الكتابة، تلك

المغامرة الإنسانية، يقوم شئ ما بدخلنا بالإعلان عن نفسه، إنها الرغبة وقوتها التي تسبب النشوة ولكنها تغير أيضا منا" (٢٠)

ومن الممكن تصور نشأة مشروع "قراءات مصغرة" منذ هذا الاحتكاك مع شاتوبريان، حيث جاء أيضا في هذه الدراسة أن:

"شاتوبريان يعشق كل ما هو دقيق... ويجرفه نوقه نحو ما هو بسيط و عابر تجاه خيال يقوم على اصغر الأشياء و أبسطها ولكنها ما يجعل للحياة معنى" (٢١).

إن أوجه الاختلاف الكبرى في أعمال ريشار السابقة عن عام ١٩٧١ وما أتى بعدها منذ "دراسات في الرومانسية" تكمن في المكانة التي أعطاها للجذور النفسية للنص، والقارئ يجد في "بروست

و العالم الحسى" Proust et le monde sensible (١٩٧٤) أن دراسة الموضوعات تتوازن مع دراسة النص،

بينما تشغل التفسيرات النفسية حيز الملاحظات الهامشية وتتصبب معظمها حول محور الجسد والأم. وبالفعل نستطيع القول بأن علم النفس يؤسس "قراءات مصغرة" التي تحوى عددا من المفاهيم في متناول القارئ العادى. وعلى الرغم من أن الناقد يسهب في ذكر أسماء وتباينات علماء النفس الموجودين على الساحة (٢٢)، نجده يركز على أن أهميتهم ترجع إلى:

"مسألة أسس الدوافع الغريزية البيولوجية التي تكون الرمز أو العالم الثانى للكاتب، عالم الجسد فى مواجهة الكلمة، عالم الخيال أو قصة الجسد مع الجسد الآخر التي تقع فى مكان معين و تحدد عدة صفات فى المشهد الطبيعى" (٢٣).

وعلى غرار التركيبة الحسية التي تؤدى بنا إلى مشهد محدد، تأخذ العمليات النفسية الأولى شكل المشهد الطبيعى،

مستوى النص"، لذلك فإن حركته كما يقول الناقد، و"انتشاره وتداخله والنشوة الخاصة به هي التي تؤدي متضافرة إلى المعنى المرتبط بالحواس أو المشهد الطبيعي"^(٢٦).

ومن الممكن تشبيه هذا الطريق المؤدى إلى المعنى بالرحلة أو المسافة التي يعيد الناقد معاشتها مثلاً يحدث في لعبة الكرات الصغيرة Jeu des boules المنتشرة في جنوب فرنسا، ويجعل الناقد منها استعارة للكتابة في "صفحات ومشاهد" (الجزء الثاني من "قراءات مصغرة") حيث يقصد بها المسافة التي تحرر الرغبة، وتكون الكلمة فيها مثل الكرة محملة بالتساؤلات، محسوسة، ملموسة، ومحمولة. و يعلق جان كلود ماثيو Jean-Claude Mathieu قائلاً:

"إن لاعب الكرة الصغيرة تتحدد مهارته بكونه في ملتقى المناورات بين المرور على السطح والإحساس بالعمق، وبين التمرکز الذي يقذف

وتظهر من خلال بناء ذاتي له معنى، منبثق من داخل حركة الكتابة و قوانينها. وبمعنى آخر، قد يطرح الناقد في مستهل جميع دراساته نفس السؤال: كيف يمكن الوصول إلى تفسير منطقي لتكوين ما، على ضوء حركة الخيال ومعطيات النص اللغوية. وهنا ومن داخل المشهد النصي تتداخل وتتماثل حركة "التركيز على الرؤية" و"إلحاح الرغبة" و"دفعه الكتابة"^(٢٧).

لما تأثير الفينومنيولوجيا فهو ظاهر في "قراءات مصغرة" في مسعى الناقد للتوصل إلى بناء الفكرة الأدبية من خلال شكل له وظيفة على مستوى المعنى. حيث تفسر علاقات اللغة البنائية، مثل علاقة الدال والمدلول، على ضوء تداخلها مع الجسم اللغوي للنص فالنص ما هو إلا "تسيج من الدوافع على مستوى الكلمات والمعنى"^(٢٨) والدال (الشكل الحرفي والصوتي للكلمة) "لا يؤثر بمفرده في المعنى أو اللامعنى أو المعنى الآخر، لأنه يقع تحت طائلة منطق حسي يضيف معنى على حركة الحواس على

بالكرة بعيداً مع

عدم تحريكها كثيراً^(٢٧).

إن الصفحة ما هي إلا تربة تلعب فيها الكتابة دور الكرة الصغيرة، فهي تتلقى قوة الاندفاع و تعطى فى المقابل حركة ورد فعل غير متوقع، وهى بذلك تستعرض رغبات ومهارات اللاعب غير المحدودة. إن حركة النص تأخذ حينئذ حيزاً كبيراً وتضيف من طاقات النص البيانية فيقول كاتب "قراءات مصغرة":

"لقد بدت لى مسيرة

النص متدفقة فى عدد من

النقاط، أو بالأحرى، عدد

من المواقف

(الموضوعية، الشكلية،

العاطفية) التى يشكّلها

النص و يعدلها،

و يتجاوزها دوماً نحو

صورة جديدة من المعانى

والكتابات.

لقد بدا لى النص فى

تحوله نحو الكتابة كموجة

تلتف حول نفسها، أو

كلحـن بتتو عاتـه

الضرورية

و الفجائية^(٢٨).

إن هذه الحركة القائمة على التكرار و التحول هى ما يحاول جان بيير ريشار إبرازها من خلال نقده، فى إطار جمالى وأمين فى نفس الوقت، فيقوم نقده على إعادة تصوير "وجود فريد فى الكون" أو "تفرد مساحة شخصية"^(٢٩)، أو "شكل من أشكال المضمون" المضمن^(٣٠)، فالمفاهيم الثلاثة ما هى إلا متعادلة.

نحو منظور بنيوى: نستطيع تعيين قطبين متغايرين فى "قراءات مصغرة"، قطبين يرمزان إلى التدخل فيما بين الركائز النفسية للنص و بناء المعنى المتصل مباشرة بالكتابة:

"الاسم والكتابة" "Lenomet l'écriture" باقى الدراسات التى يحويها الكتاب كما
وهى دراسة عن نرفال Nerval، و يوضحه الجدول التالى. ونتناول فيه رأسيا
"عبر قبر مفتوح" "A tombeau" النقاط المحورية للتحليل الريشاردى، وأفقيا
"ouvert" وهى دراسة عن جراك Gracq الطبيعية المختلفة للنصوص والمعطيات
. وتقع الأولى فى بداية الكتاب والثانية فى التى تنطبق عليها:
نهايته، وهما تعكسان من خلال تقاطعاتهما

مستويات التحليل النقدي	"الاسم و الكتابة"	"عبر قبر مفتوح"
الكلمة: الاسم والمشهد الرمزى	اسم الأب: لابرونيه Labrunie ، الأصل	فانسا Vanessa: صورة الأم: البداية و النهاية
الكتابة و المشهد	الكتابة تكون مشهدا عائليا	عناصر المشهد المرتبط بالأم ترمز إلى الكتابة
الحرفية و تكوين المعنى	الحرفية و المنطق الحسى	بناء النص يوصل إلى الحرفية
النص و التخاطب	نص يخلو من علامات الكاتب و الخطاب	نص قائم على التخاطب و الحوار
النص و الشكل	شكل الشجرة العائلية الراسية	التتبع الأقوى للمعنى على مستوى الكلمات

نرى أن فى هذين القطبين المتحاورين نص يغلب عليه الرمز و قائم على
إعلانا لتحدى انطلق منه الناقد ليجمع بين
ظاهرتين متقابلتين: كيف من الممكن
استشفاف مشهدا باطنيا من خلال نص لا
يحمل دلالات للكاتب (ولكنه ذو موضوع
موح "التدرج فى النسب") وكيف من
الممكن إيجاد مشهد لغوى حسى من خلال
نص يغلب عليه الرمز و قائم على
التخاطب. فى الواقع إن الاسم و الكتابة
يحصران فيما بينهما المشهد النفسى
و المشهد الذى يطلق عليه ريشار المشهد
الطبيعى. وهو يتراءى لنا فى صورة شكل
من أشكال الرغبة على مستوى النص، أو
كصورة نصية لكتابة الرغبة، فالرغبة

و يعتبره الناقد فى غاية الأهمية، من الممكن تطبيقه على مستوى الكلمة نفسها:

"لقد بدت لى الكتابة دائما
مثما قال سيلين، خليطا من
التسامى ومن الانحراف. أى
كوسيلة للربط ما بين الدافع
الغريزى والكتابة، ولكن
بصورة قد تكون
مفككة"^(٣١).

إن الاختلاف والتكامل بين الدراستين المذكورتين يؤكدان أهمية الانتلاف المزدوج بين الكلمة فى النص، وبين النص فى الكلمة. أما عن الأول فذلك لأننا نستطيع بناء قراءة النص عن طريق إعادة اكتشاف كلمة من كلماته الموجودة فى صور شتى، والثانى لأن قراءة النص قد تبدو كاجتياز مساحة فيها بعض من التمزق، حيث تنتشر فيه كلمة بصورة مفككة، أو حتى يشير النص إليها دون ذكرها، فتعيد الكتابة صياغتها فى سياق جديد.

ويجدر بنا أن نشير إلى كيفية تمثيل كلتا الدراستين عن نرفال وجراك لهذه العلاقة المزدوجة حيث تخلص الأولى إلى بيان

داخل النص إما تخلق وإما تهدم، بما يجعل للنص حركة تستطيع التعبير عنه بالمشهد النصى: فهناك مسافات وحدود، تحليقات وانحدارات، منحنيات والتفافات، قمم وقيعان حتى أننا نلاحظ تجانسا تاما فيما بعد، بين الصفحة والمشهد حيث يوضح لنا الناقد ذلك قائلا:

"من الممكن النظر بل
والتأمل فى الصفحات
باعتبارها مشاهد لها
تضاريس، بروزات
وتدرجات من خلال أدواتها
الحرفية، أما المشاهد
الطبيعية فمن خلال ما
توحيه من أشكال تخاطب
الحواس، ومن منطق له
نطاق السرد قابل للدخول
فى إطار الفهم
والقراءة"^(٣٢).

ويبنى جان بيير ريشار دراسته "فى قراءات مصغرة" على الكلمة: منشأها، تقاعلها، وتفتتها. ونستطيع القول بأن الدرس المستفاد من سيلين Céline

كيفية ارتباط لغة الكاتب بالرغبة بالشكل
التالى:

"إن اللغة كما تبدو لنا هنا،
قابلة للتحول. فهي مسكونة
ومدفوعة من الداخل بفعل
الرغبة وطاقة التبدل.

فمن التفكك إلى البناء ومن
البناء إلى التفكك، ومن
التشابه على مستوى الحرف
إلى التشابه على مستوى
المعنى، والعكس، ومن
الاستعارة إلى المجاز، ومن
المجاز إلى الاستعارة، كذلك
من أسماء الأماكن إلى
أسماء الأشخاص وإلى
الأشياء: إن هذه الحركة
متواصلة وليس لها حدود.
نرفال مثل مالا رمية؟
يعطى الأولوية إلى الأسماء،
وإلى الكلمات التى تحويها
الأسماء وإلى الأسماء
الموجودة فى الكلمات
الخ... "(٣٣).

أما فى الدراسة الثانية فنجد أن الضوء
مسلط على الحيز النصي، على مشهد
الرغبة الذى يستقبل للغة:

"هل ممن الممكن ألا نسمع
فى موسيقى لفظ "البحر"
mer هنا، الهمس المستتر
لكلمات أخرى.... مثل
المراة miroir، البركة
marais، الصوت الخافت
rumeur، murmure
الموت mort، (وربما
الرواية؟ (roman?)
وبالذات الأم mère؟
البحر والأم يمثلان حدود
الرغبة، ونقطة غموض
الكتابة وعدم ثباتها. إن قدرة
هذه التركيبية تظهر فى
تكوينات لفظية تعيد صياغة
حروفها وهى تنتشر على
مستوى المساحة النصية
حتى نصل إلى كلمته
الأخيرة" (٣٤).

فإذا نظرنا للكلمة على المستوى الأول لقننا
أنها نتاج الرغبة، وعلى المستوى الثانى

البنية الأساسية في الموضوع مشهد الرغبة (مواقف - صور - كلمات) أو في موضوع مشهد النص (العلاقة مع الزمن - المكان والحركة). وهكذا يتضافر منطق التناول اللغوي، والمنطق الحسي في تكوين الموضوع الذي يقود المعنى أو التركيب المحسوس في مشهد، في مفرد أو في نص ما.

ويؤكد الناقد أن "الانتشار على مستوى الحرف لا يفصل عن تسلسل بنائي على مستوى الموضوع نفسه" وهكذا يصبح التسلسل مجرد علاقة شكلية، أي مشهد طبيعي^(٣٥).

ونرى أيضا على مستوى القطب الآخر لكتاب "قراءات مصغرة" أن هناك إعادة تعريف للمشهد كعنصر رئيسي في الكتابة وللكتابة كمشهد مركزه اللغة مكونا موضوع الكتابة، أو "الرحلة": ففانسا تجسد لنا هذه الحركة التلقائية ما بين اللغة والكتابة واجتياز المسافة:

"...نحن نبحر، ونترك

أنفسنا لعنان الآخر الكامن

في المرأة أو في الجملة

دون أقل معرفة بما ستكون

أنها شكل من أشكال اللغة وفي كلتا الحالتين نستطيع القول إنها محور التعليقات التي يقوم بها الناقد التي تتوقف عند علامة الغياب (غياب المعنى أو موضوع الرغبة)، وعند قوة الدوافع (الوظيفة الخيالية والحرفية الشكلية) وعند بناء المعنى (وهو ترتيب بعض العلاقات التي يفرجها الدال) والتي تركز أيضا على أثر الغرابة. فالكلمة لها تأثير فعال على حيز القراءات المصغرة، الذي يتسع بصورة مطردة، بل تكاد تكون لانهائية.

إن "الاسم و الكتابة" لهو مصطلح يصلح للتعبير عن قضية اللغة في المشهد الريشاردي. فاللغة في قوة دوافعها، وفي طاقتها التعبيرية عن الحواس تركز على خاصيتها الحرفية والبنائية للمعنى: قد يظهر لنا الدال في وحداته الصوتية التي تربطه بوحدات أخرى، بل بهويات أخرى؛ أما المدلول فهو يحتوي أيضا على وحدات ترسم المشهد الخاص أي تحدد موضوعه الرئيسي. واللغة بذلك التكوين الدقيق الخاص بها تميز كتابة ما، وترجع بها إلى الأصول ليس فحسب الأصول اللغوية بل الحياتية، حيث تشكل العلاقة بالأب وبالأُم

عليه النهاية، فربما قادنا

ذلك التسيير إلى كارثة" (٣٦).

فإذا ما تطلعتنا للنص الثاني، الخاص بجراك لوجدنا أن الارتحال فيه هو تلك المسافة المقطوعة بين جسدين متحابين، والإبحار فيه في اللغة:

"إبحار من الممكن القيام به،

كما يقول الناقد، من خلال

سطور هذه الرواية، هذه

الصفحة، هذا المقطع، هذه

الجملة التي أحول أن أعلق

عليها الآن" (٣٧).

وتحت قائمة نص نرفال يندرج نص

"رجعة صغيرة من خلال اسم وعنوان"

"Petite remontée dans un nom

titre". وهو أيضا له علاقة واضحة بـ

"عبر قبر مفتوح" لجراك من خلال

موضوع الرحلة الذي يعبر مجازا عن

مشهد الكتابة. أناباز Anabase هي كلمة،

ولكنها أيضا رمز لكل ما كتب برس

Perse. يتوقف الناقد عند "نداءات أو

إلحاحات أو استنثارات" العنوان كي يصل

إلى مشهد تنطبع فيه صورة "قهرية"، ألا

وهي صورة الأم، التي حازت على لقب

فارس، والغريبة عن البحر (٣٨). ولكنها

أيضا ترمز إلى ما يسمح بتجاوز الانقسام

ما بين "أماكن مسموحة وإلى مساحات

تتجاوز فيها الرغبة المحظورات" (٣٩).

واستطاع الناقد قراءة الاسم أ - ن - ب

- أ - ز - [أ، ب/أ] كإشارة إلى النطق

بأول أحرف اللغة الأم. فاستدل على معنى

آخر للكلمة - التي تعني في الأصل "رحلة

نحو الداخل، مع إحياء مزدوج جغرافي

وروحاني" (٤٠)، ورأى فيها عودة للكاتب

للاستيطان في لغته الأولى: "عودته إلى

مكان يختبئ فيه، مكان يسمح بالبعد

الداخلي". ويرى الناقد أن هذه الحركة

متمثلة في الحذف ellipse أو حتى في

الرقص: فشق من الكلمة وهو باز base

كما أشار الكاتب نفسه برس، يعني الحركة

الإيقاعية قبل الغناء أو الرقص. وفي كتابة

برس، يؤدي هذا الرقص إلى الوصول بنا

إلى مشاهدة البحر الذي يتراءى لنا خلال

تعبير المشاعر "كمساحة توحى بالعمق

الذي يشد إليه كائن خواء (أو فراغ) عاشق

ومعشوق" وتتلاحم بذلك الأم مع البحر

وإن بدت بعيدة عنه في إشارات النص

الواضحة.

أحداث "أناباز"، وتعنى للكاتب أرض الوحدة القائمة على الرجل بالمقابلة مع أرض الجزر التي ترتادها الأم الخيالية، أرض الغياب والخواء.

وعند القطب الثاني من كتاب الناقد، القطب الذى ينقلب فيه نظام العلاقات التى وضحناها فى الجدول، نستطيع أن ندرج دراستين: "صور الفراغ" "Figures du vide" لهوجو Hugo، و"كلمات السر" "Mots de passe" لسيلين Céline. وهذا المشهدان يبحثان عن الأم؛ فى الأول يتعقب ريشار بناء المشهد اللغوى القائم على العلاقة بين الأنا والفراغ بل إنه يمعن فى ملاحظاته التى تعرض لمنطق النص من خلال علاقة الأنا - المكان - الرغبة حتى أنه يجعل تأثيرها واضحا، منذ بداية القطعة وحتى نهايتها على اختيار المفردات التى استجابت فى المقام الأول لقياسات الشكل والصوت والتى جعلنا الناقد بدقته المتناهية نلمس فيها مدى غناها بالأصداة والتوافقات مع تداعيات خارج النص ومع نصوص أخرى.

ويثبت لنا الناقد أن المشهد اللغوى لمقطوعة شعر قد ترسم لنا حركة محسوسة حتى ولو

ومن خلال رحلة الناقد فى كلمة "أناباز" تتكشف على مستوى اللاشعور علاقة الاسم المخلوق للشاعر سان جون بيرس Saint John Perse وخيارات رمزية فى كتاباته. فما يحدث مثلا على المستوى الشكلى الحرفى من انحناء وتكور داخل الكلمة (تردد "سى" فى أول الكلمة و"س" فى نهايتها)، ومن انفراج أفقى (وهو ما توحى به أن - أن)، حركة التفتك والترابط اللغوى هذه سوف تنهض بها على مستويات أخرى باقى نصوص الديوان^(١١).

برس أو بر-س Père-se، والمتقطع الأول معناه أب - أما الحرف الأخير للكلمة، فمن الممكن اعتباره ضمير المتكلم الذى يفيد الملكية. وربما أيضا البرنس Prince، الذى يمكن أن يصور الأب فى ديوان "أناباز": فالديوان يتغنى بالغزو وبالإمتلاك الحسى والراقص للتسنى المرغوب، فهو "كاتاباز" (وهو ما يوجد تحت أو خلف باز) القاعدة/الحركة الإيقاعية، و"أنا منيز" أى فقدان للذاكرة فيما يتعلق بالأم. كذلك "برس" وهى بلاد إيران - غير البعيدة عن الصين، قاعدة

والمرارة والسواد قد تكون رموزاً للمتعة "فى عدم اعتدالها الأساسى، وغيريتها الحادة المتمثلة فى فكرة الموت التى تنتهى إليها دائماً" (٢٢).

وبذلك يتضح لنا بناء آخر لنص هوجو يجعل منه مجموعة صور مترابطة تعبر عن الفضاء أو الفراغ الذى هجرته الرغبة ولكنها تحتفظ بجزء من الغموض فى تعبيرها الأدبى عنها - لأنها لا تترك علامات واضحة لأدواتها الخاصة حتى تصير بذلك ذاتها مجالاً لتولد رغبة القارئ" (٢٣).

أما فى "كلمات سر"، فنجد الناقد يضعنا أمام جسد رواية ورواية جسد عندما يتعرض لرواية Casse-Pipes - أى الحرب أو الذهاب إلى الحرب فى اللغة الفرنسية الدارجة. ويرى الناقد فى هذه الرواية لسيلين، تناولاً للحياة العسكرية وفى مستوى ثان قصة لتوقيع، أو تصريح باسم مستعار.

إن المجند يتوقف أمام كلمة لم تسمح له بالدخول فى مكان مغلق كان سيتيح له المتعة، وهذا الموقف جعل منه الناقد نقطة التقاء مع أحداث أخرى من الرواية تؤدى

كان الأمر يتعلق بصور من علاقات الفراغ. فنرى علاقة الإدخال ("الزلة هى فجوتى")، وعلاقة الاستبعاد ("إنى أرى الفضاء الأصم")، ثم تداخل الفراغ مع الجسد فى ("كل الظلمة تدخل فى جمجمتى")، بالإضافة إلى علاقة تجاور تتمثل فى ("أشعر بارتجاف حافة الدائرة من فوقى"). ونخلص إلى أن الأنا كنظرة، أو حلم، أو جلد، يسعى إلى وجود، (أو غياب فكل رغبة موجودة ما هى إلا غياب محسوس) وإلى تحقيق رغبة، بخلق مجال خيالى.

فإذا ما طالعنا فى قراءتنا للشعر توظيف المحورين الأفقى والرأسى للكتابة، تلك القاعدة الرئيسية التى يطبقها الناقد على النص النثرى أيضاً، لوجدنا أنه يضع فى المحور الأول أشكال الفراغ (فوهة البركان - الحفرة - البرميل - الظلمة) والوانه، إن صح التعبير (السواد - الظل - الظلمة)، بينما يستخدم المحور الرأسى فى الربط بين أجزاء النص، خاصة انتهازه بصورة غامضة بعض الشئ وهى: "الارتعاش المريب للحواف المنحدرة السوداء للمرتفعات" حيث يوضح أن الدور

"gloulou, grelottant, s'étranglant de terreur, cris etc..." d'éborgés
 فنستطيع القول بأن هناك "تنظيماً موسيقياً للموضوع على مستوى منطوقه اللفظي"،
 يؤدي إلى المرور من [ج = G] إلى [ك = C] ويوصلنا إلى كلمتين يرى فيهما الناقد علامات من علامات الرغبة والتوظيف للنص على مستوى القص: Casse (وهو جزء من العنوان) و Rancotte (وهو اسم علم).

أما الكلمة الأولى فهي ترتبط حرفياً بـ "تقطع - اهتزاز - سيل - خوذة"
 "Saccade - Secouer - bourrasque - casque"
 وقد توحي بالكلمة الأمرة في المجال العسكري التي ترمز إلى بتر أعضاء الرغبة وتعكس "البارانويما الاضطهادية"^(٤٥) التي عانى منها الكاتب نفسه. والكلمة الثانية ما هي إلا صورة مختلفة من "كروت" أي الروث، التي هي على حد قول الناقد "أحد العناصر الرئيسية في كتابة هذا النص الذي يحمل الاسم

فيها اللغة إلى الملكية الشعورية والحسية للمكان، وهي الأجزاء التي تكون فيها الأم، موضوعاً نفسياً باطنياً بالمعنى الذي تقررته أعمال سيرج لوكليير Serge Leclair، أي عقدة تتكون من مجموعة بدائية من الدالات تقوم كالدفعات الأولية Les processus primaires بتجميع واستبدال معظم الأشياء المرتبطة بالرغبة في السيرة الذاتية^(٤٦).

وقد يكون الموضوع النفسي الباطني محسوساً كما يظهره تحليل الناقد على هيئة مجال حركي لحرف من الحروف، داخل جزئية من النص.

فإن الجندي الذي يتهته، في حالة من الحمى الهستيرية "ما - ماما - جلي - جليس - مارجریت" - "ma - maman - gli - glisse - marguerite".

ينطق بالاسم الصغير لأم الكاتب، أحد أسمائها الثلاثة وفوق ذلك، يعلن عن حركة قائمة على مستوى الحروف مع كلمات أخرى في النص "تصبح من نفس نسيجها" مثل:

"جلوجلو، مرتعشا، مختنقا من الرعب، صيحات المقطوعة رقابهم إلخ...".

الشعبي للحرب. ويعتبر ملحمة غاضبة،
سادية، من البول والروث"^(٤١).

ويبدو لنا المكان من خلال الكلمتين على
مستوى الحرف والمعنى الذي يستدعيه،
كمساحة داخلية، طاردة وقائلة للرغبة.
ولكن اسم مارجريت وهو أيضا اسم
صغير من أسماء الكاتب سيلين والتصريح
الغريزي بكلمة السر يتحول إلى صورة
مجازية متوارية له، حيث يتم في مجال
كتابة النص، إعادة اكتشافه لذلك الاسم
المستعار من الأم.

إن التردد في الحركة على مستوى الدال،
مرة من سيلين إلى مارجريت، ومرة أخرى
من مارجريت إلى سيلين، يصبح رمزا
للكلمة في المجال الأدبي، الذي يقوم مقامها
النص فيشير تارة إلى هذه الحركة التي
بدخله، ويوارى سر الدور والتردد التي
تنطلق منها كتابته، تارة أخرى. فالكتابة هي
دائما بناء وهدم، تسطير ومحو، وجود
وغياب:

"يجب علينا دائما البحث،

يقول الناقد حتى نهايات

الليل (اسم كتاب سيلين

الرئيسي) حتى نبعد

ونتجاوز، وحتى نتناسى
كلمة السر"^(٤٢).

الا يمكن النظر الآن إلى الكتابة في مفهوم
سيلين كقطب في مواجهة شعر هوجو؟ فمن
خلال تناول الكاتبين للتعبير الذاتي عن
الفراغ، نجد أن بناء القصيدة عند هوجو
مرتبط بفكرة الهدم على مستوى الدوافع
الغريزية للمتحيل أثناء تصويره لوجوده في
الكون، بينما يعتمد القص في رواية سيلين
ذات اللغة الدارجة بل الشعبية (argotique)
على موضوعات الهذيان
والتخبط التي تأخذ صفة الرغبة البنائية،
المستعيدة للمشهد الأساسى بها المرتبط
بالأم.

إن البناء على مستوى الموضوع
والتفكك على مستوى الدوافع الغريزية
(هوجو)، أو التفكك على مستوى النص
وبنائية الرغبة (سيلين)؛ إن هذه الحركة
المزدوجة هي مفتاح كلمة "مشهد" عند
الناقد جان بيير ريشار.

لاسل "Les Chemins actuels

de la Critique: colloque de

Cerisy-La-Salle ، باريس،

اتحاد الكتاب، ١٩٦٨، ص ١٧٠.

جان بيير ريشار: "إحدى عشر

دراسة في الشعر الحديث" Onze

études sur la poésie

moderne ، بـسـاريس، سـوى،

١٩٦٤، ص ٧.

جان بيير ريشار: "مناقشات" (على

إثر مداخلتين حول أثر جاستون

باشلار في النقد) في "الطرق

الحالية للنقد"، ص ٢٣٩.

٨- "قراءات مصغرة"، ص ٨.

٩- في كتابه "شاعرية الحلم"

Poétique de la rêverie ، يدافع

جاستون باشلار عن منهجه

الفينومينولوجي في مواجهة علم

النفس.

١٠- فنسان تيريين، نفس المرجع،

ص ٧٣.

١١- رولاند بارت: "ميثولوجيات"

Mythologies، باريس، سوى،

١٩٥٧، ص ٢٤٣.

هوامش

١- جان بيير ريشار: "قراءات

مصغرة" Microlectures ،

باريس، سوى، ١٩٧٩، ص ٧.

٢- نفس المرجع، ص ٨.

٣- على حد قول فنسان تيريين في

"ثورة جاستون باشلار في النقد

الأدبي، أساسها، تقنياتها، أهدافها"

La Révolution de Gaston

Bachelard en critique

littéraire, ses fondements,

ses techniques, sa portée

، باريس، كلنسيك، ١٩٧٠،

ص ٢٩٤.

٤- جان بيير ريشار: "العالم الخيالي

لـمالارميـه" L'Univers

imaginaire de Mallarmé،

باريس، سوى، ١٩٦١، ص ٢٦.

٥- جان بيير ريشار: "سانت بوف

والتجربة النقدية" في "الطرق

الحالية للنقد: مؤتمر سوريـزي-

- ١٢- "إحدى عشر دراسة في الشعر الحديث"، ص ٣٢.
- ١٣- "قراءات مصغرة"، ص ٨.
- ١٤- نفسه.
- ١٥- جان بيير ريشار: "صفحات ومشاهد، قراءات مصغرة" Pages Paysages.
- ٢٣- نفسه، ص ٩ - يؤكد الاستشهاد بوضوح النقاء علم النفس بالتناول الفينومينولوجي الذي ينظر الى الشعور في علاقته بالأشياء من خلال اللغة والجسد.
- ٢٤- نفسه، ص ٤٤.
- ٢٥- نفسه، ص ١٣.
- ٢٦- نفسه، ص ٩. يطرح هذا الكلام تساؤلا حول إذا ما كان النفي يمثل تراجعاً بشأن النظريات البنائية لجان لكان Jean Lacan العالم النفسي الشهير - والتي تولى أهمية خاصة للجانب المستقل للدال المنتمي للوعي.
- ٢٧- جان كلود ماثيو: "الحواس الخمسة لجان بيير ريشار" في "أراضي الخيال" Territoires de L'Imaginaire نصوص كتبت
- ١٢- "إحدى عشر دراسة في الشعر الحديث"، ص ٣٢.
- ١٣- "قراءات مصغرة"، ص ٨.
- ١٤- نفسه.
- ١٥- جان بيير ريشار: "صفحات ومشاهد، قراءات مصغرة" Pages Paysages.
- ٢٣- نفسه، ص ٩ - يؤكد الاستشهاد بوضوح النقاء علم النفس بالتناول الفينومينولوجي الذي ينظر الى الشعور في علاقته بالأشياء من خلال اللغة والجسد.
- ٢٤- نفسه، ص ٤٤.
- ٢٥- نفسه، ص ١٣.
- ٢٦- نفسه، ص ٩. يطرح هذا الكلام تساؤلا حول إذا ما كان النفي يمثل تراجعاً بشأن النظريات البنائية لجان لكان Jean Lacan العالم النفسي الشهير - والتي تولى أهمية خاصة للجانب المستقل للدال المنتمي للوعي.
- ٢٧- جان كلود ماثيو: "الحواس الخمسة لجان بيير ريشار" في "أراضي الخيال" Territoires de L'Imaginaire نصوص كتبت
- ١٦- "قراءات مصغرة"، ص ١٦.
- ١٧- نفسه، على الغلاف.
- ١٨- نفسه، ص ٧.
- ١٩- "العالم الخيالي لمالارمييه" صص ١٤-١٥. الرسالة المذكورة وإن نشرت في ١٩٦١ إلا أنها تسبق جميع الأعمال الأخرى.
- ٢٠- جان بيير ريشار: "مشهد شاتوبريان" Paysage de Chateaubriand باريس، سوى، ١٩٦٧، ص ٧.
- ٢١- نفسه، ص ٤٧.
- ٢٢- يشير الناقد في "قراءات مصغرة" ص ٨ إلى أعمال

- للقائد وأصدرها جان كلود ماثيو، ٣٨- بتفضيلها ارتياد الخيل في أرض
باريس، سوى، والمركز القومي ٢٨- "قراءات مصغرة"، ص ١٠-١١.
للأدب، ١٩٨٦، ص ٢٤٣. ٣٩- "قراءات مصغرة"، ص ١١-١٢.
الجزر مع التذكرة بأن الأم ٤٠- نفسه، ص ١٩٦.
والبحر mer لهما نفس النطق. ٤١- نفسه، ص ١٩٩.
٤٢- نفسه، ص ٥٣.
٤٣- نفسه
٤٤- نفسه، ص ٢٣٢. يسوق هنا الناقد
كلمات سرج لوكليير Serge
Leclaire
٤٥- نفسه، ص ٢٣٦.
٤٦- نفسه، ص ٢٢٦.
٤٧- نفسه، ص ٢٣٧.
٣٠- "قراءات مصغرة"، ص ٢٥١.
٣١- "صفحات ومشاهد"، ص ٧.
٣٢- "قراءات مصغرة"، ص ١٠.
٣٣- نفسه، ص ٢١-٢٢.
٣٤- نفسه، ص ٢٨٢-٢٨٣.
٣٥- نفسه، ص ٢٤١.
٣٦- نفسه، ص ٢٦١. تعبير الآخر عند
المرأة يأخذ معناه من الجملة السابقة
الذي يقول فيها الناقد أن الكتابة تقوم
على الإغراء وأنها مرتبطة
بالخداع.
٣٧- نفسه، ص ٢٦٠.